



## CULTURA É MEMÓRIA: Construção da obra de arte

CULTURE IS MEMORY:

Construction of the work of art

por Cecília Almeida Salles<sup>1</sup>

(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - [csalles@pucsp.br](mailto:csalles@pucsp.br))

(Revisão: Rodrigo Daniel Sanches)

### Resumo:

Este artigo apresenta parte de uma pesquisa de natureza mais ampla sobre as redes da criação, que busca construir ferramentas teóricas para uma crítica de processo de base semiótica, em contraponto às abordagens teóricas que enfocam os produtos, assim como são mostrados publicamente. São estudos desenvolvidos a partir do acompanhamento dos diferentes documentos dos percursos de criação deixados pelos artistas, como diários, anotações, esboços e rascunhos. As múltiplas interações, responsáveis pela obra em construção, nos levam a discutir o processo de criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. De modo mais específico, será apresentada uma discussão sobre a memória e a percepção nos processos criativos, travando diálogo com dois relevantes pensadores da cultura, Iuri Lotman e Edgar Morin.

**Palavras-chave:** processo de criação; cultura; memória; semiótica; redes da criação; comunicação.

---

<sup>1</sup> Cecília Almeida Salles possui graduação em Língua e literatura inglesas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1976), onde cursou mestrado (1981) e doutorado (1990) em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tem ampla experiência na área de Comunicação.



**Abstract:**

This paper presents part of a broader research on networks of creation, which seeks to construct theoretical tools for a process critique of semiotic basis – as opposed to product-based theoretical approaches that focus on published works. These are studies developed from the examination of different documents left by the artists themselves along their creation trails, and may include diaries, notes, sketches, drafts. Multiple interactions, accountable for the work piece under construction, lead us to discussing the creation process as a network of connections whose extent is, in turn, strictly bound to the very multiplicity of relations that maintain it. More specifically, this paper will present a discussion about memory and perception found in the creative processes – thus establishing a dialogue between two important scholars of the cultural domain, Iuri Lotman and Edgar Morin.

**Key words:** creative process; culture; memory; semiotics; networks; communication

A proposta deste artigo é apresentar o diálogo dos estudos sobre os processos criativos, assim como vêm sendo desenvolvidos no Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP, com alguns pensadores da cultura (Iuri Lotman e Edgar Morin, de modo mais específico). Essas pesquisas dedicadas ao acompanhamento dos percursos de criação são sustentadas pela observação dos documentos deixados pelos artistas: diários, anotações, esboços, rascunhos, maquetes, projetos, roteiros, copiões etc. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontra-se um pensamento em construção. Pretende-se, assim, oferecer uma outra maneira de se aproximar da arte, que incorpora seu movimento construtivo.

É importante ressaltar que, por necessidade de delimitação do âmbito deste artigo, o enfoque será dado ao objeto artístico; no entanto, essas discussões têm se provado também adequadas para o debate sobre a construção de outros objetos da comunicação, como provam as teses, dissertações e artigos, que apresentam essa abordagem para o campo do jornalismo (impresso e televisivo) e publicidade. Esses estudos parecem oferecer um caminho interessante para se desenvolver uma visão crítica dos procedimentos da produção dessas áreas. Apontam, assim, para possibilidade de propiciar aquilo, enfatizado por Castro e Galeano (2002:11), como





necessidade premente no campo da comunicação: acrescer juízo crítico à prática profissional e oferecer oportunidade para reformulá-la conceitualmente.

Estamos, portanto, discutindo arte, em diálogo com aqueles que, como Arlindo Machado (1999), defendem a abordagem da comunicação em âmbito expandido, por perceber que se trata de “um conceito-chave no mundo contemporâneo, pois dá conta de alguns processos vitais que definem esse mesmo mundo, mas está longe de ser um conceito consensual. Alguns o tomam num sentido mais restritivo, abrangendo apenas o campo de atuação das mídias de massa, outros preferem dar maior extensão ao conceito, incluindo no seu campo semântico todas as formas de semiose, ou seja, de circulação e intercâmbio de mensagens, inclusive até fora do âmbito do social e do humano, no nível molecular, por exemplo, ou na linguagem das máquinas”. Sob esse prisma, as discussões sobre os percursos de construção de obras não estão restritas ao campo da arte.

Há uma forte tendência nas pesquisas dessa área de acompanharem processos específicos, ou seja, desenvolverem estudos de caso. Por outro lado, há aqueles pesquisadores que buscam questões de natureza mais geral dos processos de criação, baseadas na diversidade de estudos específicos. É nesse campo das discussões sobre aspectos gerais do processo de criação onde esse artigo se localiza. Com o auxílio do pensamento da complexidade, enfatizamos, assim, a relevância da relação entre essas duas vertentes. Morin (2000), fala da necessidade do pesquisador estar apto a reunir, contextualizar, globalizar; no entanto, deve também ser capaz de reconhecer o singular, o individual, o concreto. O estudo de documentos de artistas diversos nos permite encontrar algumas recorrências em seus procedimentos, chegando a aspectos gerais do processo de criação, que ganham nuances em processos específicos e, assim, nos colocam em contato com as singularidades dos procedimentos de um artista determinado.

Ao mesmo tempo, se o que buscamos é a melhor compreensão da complexidade que envolve o processo criativo, não podemos lançar mão de conceitos teóricos isolados. Devemos abordar nossos documentos com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados. Com essa preocupação, chegamos ao conceito de rede. Pierre Musso (2004) fala da





explosão deste conceito que parece ser um novo paradigma ligado a um pensamento das relações. Para nosso interesse específico, muito nos atrai a associação de rede a um modo de pensamento. Queremos ressaltar que estamos falando de uma rede que se constrói e esses pensadores da criação, por sua vez, necessitam de uma abordagem que esteja também nesse paradigma relacional. O modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede. Daí a abordagem da criação como rede em construção.

Para discutir as questões que envolvem abordar uma obra *em construção*, apoiamos nossas pesquisas na semiótica peirceana, que nos oferece, no conceito de semiose (ação do signo), a possibilidade de falarmos da criação como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de idéias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final. Não entraremos, aqui, em detalhes sobre as conseqüências de tal enfoque, mas como vemos temos uma teoria que oferece uma abordagem de processo (ver Salles, 1998). Associado a essa perspectiva semiótica, o conceito de rede nos auxilia na compreensão da grande diversidade de interações que tornam a criação possível. É sob essa perspectiva que caminhamos em direção às redes de conexões. Chegamos ao conceito de rede que Musso (2004:31) propõe como “elementos de interação, interconexão instável no tempo e variabilidade de acordo com regras de funcionamento”. Passamos, assim, a discutir a criação artística como redes em construção, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. A rede ganha complexidade à medida que novas relações são estabelecidas. Para tal empreitada, venho desenvolvendo reflexões teóricas nas quais são estabelecidos diálogos entre os artistas e pensadores como Edgar Morin, Iuri Lotman, Charles S. Peirce e Vincent Colapietro, entre outros.

Para compreender essa complexa rede em construção, devemos discutir, entre muitas outras questões, as relações do artista com a cultura. Embora não seja esse o foco deste artigo, destacamos a importância do caminho oferecido por Morin (1998) para observarmos o artista inserido, inevitavelmente, na efervescência da cultura, onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, idéias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o





autor, só podem ser introduzidas por este calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de idéias, que produz enfraquecimento dos dogmatismos e das normalizações (*imprinting*) e viabiliza a expressão de desvios. Estes são os modos de evolução inovadora, reconhecidos como originalidade. É nesse ambiente cultural que os documentos de processo e obras, que chegam às nossas mãos, estão inseridos. De modo semelhante, Colapietro (1989) discute, sob o ponto de vista semiótico, o sujeito como um ser histórico e concreto, culturalmente sobre-determinado, inserido em uma rede de relações. Estamos sempre no meio de outras pessoas e de outros significados; nossa função é definida, ao menos parcialmente, em termos de nosso tempo e espaço.

Na tentativa de nos aproximar das especificidades dos sujeitos, inserido nessa trama cultural, passamos pelas questões relativas à memória e à percepção, que serão aqui expostas.

Tendo em mente esses artistas embrenhados nas relações culturais, recorreremos a Iuri Lotman que fala da cultura como memória, um mecanismo supra-individual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e da elaboração de outros novos. Nesse sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro de cujos limites alguns textos comuns podem se conservar e ser atualizados (Lotman, 1998: 157). A cultura se dirige contra o esquecimento. Jerusa P. Ferreira (2003: 76) afirma que o pensamento de Lotman parece partir, muitas vezes, de uma dialética que tem preocupado muito pensadores da cultura e da arte: a memória e sua contrapartida, o esquecimento. Entram, assim, em consideração os barradores, ou seja, aquilo que bloqueia, e os elementos que propiciam a lembrança, as estratégias e os impasses que geram o esquecimento.

Devemos pensar, portanto, nos processos de criação inseridos nessa cultura que, no âmbito coletivo, é memória; dirige-se contra o esquecimento e trata-se, ao mesmo tempo, de um mecanismo de conservação, transmissão e elaboração de novos textos. Pode-se falar, portanto, de





artistas que convivem com esse espaço comum da memória, com os textos móveis da cultura e que são também responsáveis por esse processo de atualização de textos.

Por outro lado, embora esses dois pensadores estejam preocupados com os mecanismos supra-individuais da cultura e falem, portanto, de uma memória coletiva, podemos observar procedimentos bastante similares àqueles que as pesquisas sobre a memória do indivíduo nos apresentam. Podemos, assim, perceber um certo paralelismo entre os modos de ação da cultura e aqueles do indivíduo. Ao falar de esquecimento (estratégias que proporcionam lembranças e outras que propiciam esquecimento), de conservação, transmissão e atualização de textos, estamos discutindo também modos de desenvolvimento do pensamento do indivíduo e de suas lembranças, uma das matérias-primas da criação. “Eu preciso de minhas memórias. Elas são meus documentos. Eu as vigio. São minha privacidade e tenho um ciúme intenso delas”, diz Louise Bourgeois (1998).

Com o propósito de caminhar a partir das macro relações do artista com a cultura, em direção a aspectos mais relacionados à subjetividade do artista (comprometido com a construção de suas obras), a memória parece exercer um papel de extrema relevância. Por esse motivo, compreender melhor seu funcionamento, no ambiente da criação artística, passa a ser fundamental.

Quanto ao aprofundamento das discussões sobre as questões específicas da memória, recorro ao livro *Le sens da la mémoire* de Jean-Yves e Marc Tadié (1999). Começo essas reflexões tentando estabelecer algumas relações importantes que envolvem memória e percepção. Vejamos o desempenho de tais nexos.

Entramos assim na relação entre memória e percepção, que pode ser resumida na afirmação de Koestler (1989), de que nossas percepções interagem com nossa experiência passada, portanto, é impossível discutir percepção divorciada da memória. Essa estreita conexão é reforçada por Jean-Yves e Marc Tadié (1999): “não há percepção que não seja impregnada de





lembranças” e “as sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória”. Essa estreita relação nos leva a examinar seus modos de ação nos processos criativos, sem separá-las, mantendo exatamente o que as conecta: interação por meio de emoções ou de sensações. A percepção do mundo exterior se dá por intermédio de nossos receptáculos sensoriais e sensitivos, que geram sensações intensas mas fugidias. Para que um aspecto desta percepção fique na memória é necessário que o estímulo tenha uma certa intensidade.

Ao observar o artista em suas caminhadas (literais ou metafóricas) pela cidade, por exemplo, notamos uma espécie de coleta sensível que o artista faz ao longo do processo, recolhendo aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. São seus modos de se apropriar do mundo. Essa sensação é intensa, mas fugaz; e mais que isso é, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas, que não se limitam ao campo da visualidade. Conseguimos, desse modo, compreender uma das funções das anotações: um modo de fazer durar esse instante e driblar o esquecimento. O crítico de processo lida, portanto, com registro de percepções, já sob forma de lembranças. Os registros funcionam como uma memória sensível de possíveis bons encontros para a criação, cuja emoção é reativada nos atos de leitura e re-leitura. “Recorremos a auxílios exteriores a nós mesmos para re-encontrar nossas lembranças ou simplesmente para datá-las ou localizá-las no tempo, pois podemos sentir sem memória, mas não podemos re-sentir sem ela” (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999).

As anotações poderiam ser vistas também como o que Fausto Colombo (1991) chama de lembranças materializadas. Ele diz que confiar à própria memória as lembranças exteriorizadas significa constituir sistemas pessoais de arquivos, álbuns de fotografias, coleções de videocassetes, de agendas ou diários, dos quais a coletividade é definitivamente excluída e nas quais se celebra a própria identidade. Transportando esse olhar para o nosso contexto, ao celebrar a própria identidade, celebra-se a identidade da obra em construção, já que não são desvinculadas.

Os documentos de processo, como lembranças materializadas, são muitas vezes mencionados como instrumentos ativadores da memória. Isso fica claro, por exemplo, na





publicação *Drawings and observations*, de Louise Bourgeois (1998), na qual ela re-visita seus desenhos e registra as lembranças que seu olhar retrospectivo traz. A escultora enfatiza o poder dos desenhos para estimular sua memória.

A capacidade de resistência dos cadernos de anotações, apontada por De Franceschi (2005), ao se referir aos desenhos de Arthur Luiz Piza, vai além da força ou persistência do suporte, na medida em que funcionam como instrumentos mediadores dessas percepções com forte carga emocional, sendo assim guardiões de lembranças que não podem se perder. “Quando descobri os *moleskines* fiquei encantado, passei a desenhar todos os dias, fazendo deles uma espécie de diário, onde anoto uma porção de coisas. Algumas muito recuadas, que vêm da infância, provavelmente, outras são memórias de ontem, algo que li ou vi na televisão, e se misturam com impressões mais fundas, formando um magma que me habita interiormente e tem força própria” (Piza,2005: 6).

Memória e percepção, além de terem emoções como elemento comum, devem ser ambas observadas em sua dinamicidade. Retomando a visão macro da cultura, Jerusa Pires Ferreira (2003: 73) ressalta que para Lotman “a cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para um outro sistema de signos”.

Essa mesma mobilidade da memória coletiva é ressaltada por Jean-Yves e Marc Tadié (1999) no indivíduo: memória não é um lugar onde as lembranças se fixam e se acumulam. Cada nova impressão impõe modificações ao sistema. Como memória é ação, ou seja, essencialmente plástica, as lembranças são reconstruções: redes de associações, responsáveis pelas lembranças, sofrem modificações ao longo da vida. Nós nos modificamos e assim altera-se a percepção que temos de nosso passado, mudando nossas lembranças. Os autores fazem uma analogia com uma cidade que está sempre em movimento, com construções novas, embelezamento, restaurações, mas também destruições e abandonos. Há centros de interesses que se alteram ao longo do







tempo. Essa re-elaboração permanente coloca percepção e memória se modificando mutuamente: “não há percepção que não seja impregnada de lembranças, não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões”.

Em meio ao estado de mudança, há alguma lembrança que corresponde totalmente ao fato ou à sensação de origem? (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999). Essa pergunta, acentuada pela impossibilidade de se definir pontos de origem, nos afasta da tentação de compreender os processos criativos na relação direta entre o fato vivido e a obra ficcional. Isto nos coloca frente a frente com uma outra questão importante, para se pensar tanto a percepção como a memória, que é a filtragem ou a mediação do olhar, ou seja, os modos como certas percepções ficam na memória.

As anotações de um artista oferecem, em uma visão panorâmica, as renitências de seu olhar: imagens recorrentes sob diferentes prismas, indignações com seu país, determinados aspectos da cidade, ruas descritas por meio de cores, curvas ou luminosidades.

Giacometti (Lord, 1998: 57) nos traz uma outra relação entre memória e percepção, bastante relevante para pensarmos esses filtros mediadores. Falando em uma memória da percepção, comenta com James Lord que, como ele teve o irmão Diego e a mulher Anette como modelos constantes para suas esculturas e pinturas, quando desenhava, esculpia ou pintava uma cabeça de memória, ela acabava virando sempre mais ou menos a cabeça de Diego e as cabeças femininas tendiam a se tornar a cabeça de Anette. Ele dá outro exemplo desse tipo de impregnação do olhar, quando conta que conviveu muito com seu amigo professor de japonês – Isaku Yanaihara – que posou para ele para algumas pinturas e esculturas. Acabou por considerá-lo como padrão, tamanha a frequência com que o via. Um dia entrou Genet em seu ateliê: “Achei que ele parecia estranho com aquele rosto tão redondo, tão rosado e aqueles lábios inchados”. Tinha se concentrado por tanto tempo e tão intensamente no rosto de Yanaihara, que este tinha se tornado a norma para ele: “durante um breve instante – foi uma impressão bastante fugidia – enxerguei os brancos da maneira como as pessoas que não são brancas devem vê-los”.





Falando ainda dessas impregnações do olhar, os diários de Paul Klee (1990) nos permitem acompanhar uma transformação em seu modo de se apropriar do mundo. Ele tem a linha como filtro de seu olhar e luta, ao longo de toda sua vida, pela cor, sofre diante de sua incapacidade, experimenta a tonalidade e só em 1914, em sua viagem à Tunísia, se dá o encontro com a cor: somente nesse momento ele se vê como pintor.

Quando se discute a percepção, no contexto teórico aqui adotado, procura-se abarcar tudo aquilo que é de algum modo experienciado pelo artista. Incluímos aqui os relatos de sonhos anotados por muitos artistas. Estes, muitas vezes, são de um “material resistente”, que geram algum tipo de reação, como anota Kafka (2003). Não podemos deixar de mencionar a grande quantidade de sonhos registrados por esse escritor em seu diário, no qual os conhecedores de suas obras encontram afinidades claras. Vejamos só um exemplo: “Ontem, antes de adormecer, pela primeira vez me apareceu um cavalo branco; tive a impressão de que ele saiu de minha cabeça virada para a parede, passou por cima de mim e saltou para fora da cama, sumindo” (Kafka, 2003: 85).

Devemos ressaltar, ainda, o papel da imaginação nesse processo de tradução ou filtragem: não há lembrança sem imaginação. Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. A imaginação está vinculada à memória e esta é o trampolim da imaginação. Imaginar é conhecer aquilo que ainda não é, a partir daquilo que foi, daquilo que percebemos e daquilo que vivemos (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999). Estamos nos referindo à difícil definição de fronteiras entre imaginação transformadora ou a lembrança imaginária.

Valéry também ressalta essa relação quando afirma que observar é, “em grande parte, imaginar o que esperamos ver”. Ele relata um fato curioso que ilustra essa questão: “Há alguns anos, uma pessoa que conheço, aliás bastante popular, tendo ido a Berlim para fazer uma conferência, foi descrita por muitos jornais que concordaram em achar que tinha olhos negros.





Seus olhos são muito claros, mas ela vem do sul da França; os jornais sabiam desse fato e enxergaram em função dessa informação” (Valéry, 2003:29).

O trabalho da imaginação não está restrito a essa relação com a percepção e com a memória, mas perpassa todo o percurso de criação. Está presente também nas experimentações sem documentação (experimentações imaginárias, segundo Colapietro, 1989), ou seja, tentativas de obras feitas somente na imaginação, que não são registradas.

É no contexto de lembranças imaginárias que entendemos quando o escritor angolano, José Eduardo Agualusa (Ubiratan Brasil, 2004), ao responder a pergunta por que gosta de lidar com a memória em seus livros, diz que “muitas das nossas memórias são falsas. Lembramo-nos de coisas que nunca aconteceram”. As lembranças não são datadas e são falsificadas pelo discurso no qual são feitas (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999). Em um dos meus romances mais conhecidos, *Estação das Chuvas*, falo da repressão contra os pequenos partidos de esquerda logo após a independência de Angola. Muitos amigos meus ligados a uma organização comunista, próxima do PC do B, estiveram presos, e um dos capítulos do livro passa-se na prisão. Algumas coisas de fato aconteceram; outras são pura ficção. Imaginei a história de um preso que para se entreter pinta estrelas, constelações, no teto da sua cela. Algumas pessoas que leram o livro, e que estiveram presas, me vieram dizer que se lembram disso. Elas lembram-se de algo que não aconteceu. Lembram-se porque eu misturei a ficção com fatos reais e a ficção preencheu os espaços vazios na sua memória. Acho isso extraordinário e ao mesmo tempo muito perturbador. “A idéia que nós somos uma ficção”. Agualusa transformou tudo isso em literatura: “O meu livro *O vendedor de passados* procura refletir sobre isso, por meio de um personagem que cria passados para novos ricos em Luanda, Angola” (Agualusa, apud Ubiratan Brasil, 2004).

Jean-Yves e Marc Tadié (1999) ressaltam que um dos papéis mais sedutores da imaginação é que se apóia no real ou nas lembranças e se lança em direção ao novo, ao desconhecido. “No fundo do desconhecido para procurar o novo” (Baudelaire). Esse é um dos espaços onde observamos o desenvolvimento da criação artística e científica. É claro que não





podemos limitar a criação a essas transformações geradas pela relação memória e imaginação, sem levarmos em conta, por exemplo, a relação dessas inovações com a matéria-prima na qual são fabricadas. Ao mesmo tempo, é uma relação de extrema importância, que permeia todo o percurso criador, sempre mencionada e anotada pelos artistas.

O aspecto transformador da imaginação ou imaginário da lembrança é chamado por Ledo Ivo (1986) de memória adúltera, que em sua “traição” elabora os fatos vividos, e Mário Quintana (1986) chama a imaginação de memória que enlouqueceu. Ricardo Piglia (1990:3) flagra essa ação traidora ou enlouquecida no modo como faz os registros em seus diários. Diz que, às vezes, sente como se nada acontecesse em sua vida e esta não tivesse à altura daquilo que considera que deva estar escrito num diário. Daí, “me dou conta que lentamente a estou melhorando, incorporando questões que não necessariamente foram vividas”.

Essa adulteração confunde-se com o preenchimento dos espaços do esquecimento. Borges (1984), especialmente preocupado com esse tema, acredita que o que se chama de invenção literária é realmente um trabalho da memória: a imaginação é o ato criador da memória. Ele diz que o que chamamos criação é uma mistura de esquecimento e de recordação do que lemos.

Já o esquecimento, segundo pesquisadores desse tema, é enfrentado muitas vezes como algo devastador e irritante; deve ser visto, porém, como necessário para a sobrevivência de nossa memória saturada com excessos de informações. Em outras palavras, precisamos esquecer algumas coisas, para poder lembrar de outras.

Jerusa P. Ferreira mostra que um movimento bastante similar acontece na cultura: “todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento, que poderá realizar-se de formas diferentes. Ao notar que se excluem da cultura, em seu próprio âmbito, determinados textos, verifica-se que a história desta destruição, de sua retirada da reserva de memória coletiva





se move paralelamente à criação de novos textos culturais” (Ferreira, 2003:79). E é interessante observar esta dinâmica recriadora.

O acompanhamento de processos criativos nos faz conviver com a memória de indivíduos inseridos nesses mecanismos mais amplos da cultura, construindo a memória da obra, nas anotações, na biblioteca, nos diários, na preservação de tentativas de obras, etc. A concentração de esforços e de atenção, em nome da obra em construção, leva a essa espécie de empréstimo (sem claras distinções) das percepções e lembranças do artista para os universos ficcionais. Esse “em nome da obra” será desenvolvido mais adiante, ao discutirmos as tendências. Nesse momento, gostaria de ressaltar o desconforto do esquecimento em meio ao processo. O próprio ato de anotar para não esquecer nos leva a compreender que, em meio ao profundo envolvimento no processo, lembrar significa sobrevivência do artista, na medida em que implica a sobrevivência da obra.

A lembrança a serviço da criação pode ser explicada como uma espécie de memória especializada (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999). Há diferentes modos de se aproximar da diversidade de informações e maneiras singulares de se apoderar delas. Nossa história, nossos interesses, nossas indagações é que escolhem o que queremos transformar em lembrança. Estabelecendo a relação entre essas questões e tomando o que discutimos no *Gesto Inacabado* (Salles, 1998) sobre tendências perceptivas, poderíamos pensar que percepção e memória são seletivas. Voltamos à mediação ou aos filtros perceptivos. Essas tendências ficam claras, como mencionamos, nas recorrências ou repetições que as anotações conseguem registrar. Reconhecemos, assim, enquadramentos, lentes, focos e recortes singulares de cada artista.

Enfocando a unicidade do olhar, envolta por todos os aspectos de sua relação com a memória, chegamos à importância da percepção nos processos de descoberta. Morin (2000), citando Proust, diz que uma verdadeira viagem de descobrimento não é encontrar novas terras, mas ter um novo olhar.





Assim como vimos o escritor José Eduardo Agualusa fazer das falsas memórias seu próprio projeto literário em um livro específico, outros fazem da mediação ou do filtro singular do olhar sua própria busca. É claro que os exemplos desse tipo de artista se avolumam nas artes visuais. Giacometti buscava, como já foi dito, reproduzir ou representar o que via. Essa sua busca relativa à percepção incluía a tentativa de ver as coisas de outro modo, assim, diz que mandou fundir umas esculturas em bronze só para testar, porque em bronze as coisas ficam bem diferentes. “Isso me auxilia em meu trabalho, ver as coisas de outro modo”. Sua observação artística encontra momentos de felicidade quando, por exemplo, olha para árvores próximas do café, aonde ia todos os dias e exclama: “Nunca vi as árvores assim antes”. James Lord conversa com ele sobre a singularidade de seu olhar e ele vai um pouco mais além em suas reflexões sobre o que procurava: “É verdade que as pessoas vêem muitas coisas do modo como foram vistas pelos outros”. O que ele queria era “simplesmente uma originalidade da visão, isto é, ver, por exemplo, ver realmente uma paisagem, em vez de ver um Pissaro. Não é tão fácil quanto parece” (Lord, 1998: 93 e 102).

Bill Viola anota que quer olhar as coisas de tão perto, que sua intensidade queime através de sua retina e na superfície de sua mente. A câmera de vídeo é bem apropriada para ver as coisas de perto, elevando o senso comum a níveis mais altos de consciência. “Quero que cada imagem seja a primeira imagem e brilhe com a intensidade de sua natureza de recém-nascido”. É interessante observar que nesse projeto perceptivo a câmera de vídeo, o instrumento de Bill Viola, ganha poder especial (ou talvez, ele tenha escolhido a câmera exatamente por ser, segundo seus critérios, o instrumento capacitado a concretizar esse seu projeto) de “se aproximar intensamente da imagem”. Isso se confirma quando lemos uma outra anotação, feita em uma série de associações, que chega à relação entre câmera e mente (Bill Viola, 1998: 52).

câmera sai dos olhos

câmera como nariz





câmera como carro

câmera como mão

câmera como inseto

câmera como consciência

câmera como microscópio

câmera como telescópio

Sem começo / sem fim / sem direção / sem duração

Video é mente (Bill Viola, 1998: 78)

No contexto dessas indagações perceptivas, vale ressaltar que em algumas outras anotações de Bill Viola são registradas experimentações perceptivas bastante intensas. Essas experiências novas, a partir de um olhar (visualmente) atento em suas caminhadas, traz novas potencialidades da imagem visual a ser especulada em obras futuras.

Ao falarmos da seletividade da percepção e da memória, entramos em um outro tema relevante para se pensar a criação artística: o ato de decidir. As escolhas, aparentemente não conscientes, têm marcas de uma especialização do olhar e ganham certa clareza de seus caminhos nas releituras, por parte dos próprios artistas, de anotações e diários, por exemplo – nos momentos da retroatividade do processo. Os registros trazem essas seleções perceptivas que vão, ao longo do processo, passar por novos olhares e escolhas que as obras, muitas vezes, nos mostram. O ato de escolher ou de decidir é, por vezes, acompanhado de reflexões, justificativas e surgimento de critérios. É claro que a seletividade não está limitada ao âmbito da percepção; tem papel também relevante, por exemplo, na determinação do uso de determinados recursos criativos. Diante de tantas possibilidades e da potencialidade de novas possibilidades surgirem, o





trabalho de criação se dá em meio a inúmeras recusas e aceitações, que envolvem muitas escolhas. Esses movimentos da construção da obra vão fazendo sua história, (diferentemente do que muitos gostam de pensar sobre o mistério das soluções mágicas de um autor romanticamente inspirado).

É interessante acompanhar o relato de Marcel Duchamp sobre a escolha de seus *ready-mades*. Ressaltamos, até aqui, as escolhas respaldadas por alguma forma de atração, e ele fala exatamente da necessidade de lidar com a ausência dessa. Diz Duchamp: “o grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer idéia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interessa absolutamente, e não só no dia em que o elegemos, mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio” (Duchamp, apud Paz, 1997: 27-28).

Escolher tem certa semelhança com um encontro amoroso, segundo Paz (1997:10), porque contém um elemento de erotismo que, no caso de Duchamp, parece ser um erotismo desesperado e sem ilusão alguma. Um encontro com o contrário à surpresa, um encontro com o tempo árido da indiferença. “Esse porta-garrafas sem garrafas, convertido em uma coisa que nem sequer se olha, embora se saiba que existe – que só olhamos ao voltar o rosto e cuja existência foi decidida por um gesto que fiz um dia”. Sem entrar nas questões da arte conceitual envolvidas nesse gesto duchampiano, o que nos interessa ressaltar aqui é essa prática do *ready-made* que exige um desinteresse perceptivo, ao menos assim como é descrito por Duchamp. Não podemos negar, no entanto, um interesse do artista pelo seu projeto de encontrar objetos que não o impressionassem.

Vale aqui trazer uma anotação de Duchamp (1989:150) sobre um projeto com *ready-made*, que nos faz ver essas escolhas sob outro ângulo. Anota o artista: “Procurar um *ready-made* que tenha um determinado peso escolhido anteriormente. Estipular um peso para cada ano e forçar que todos os *ready-mades* desse ano tenham esse mesmo peso”. Embora esse projeto não







tenha sido levado adiante como tal, é interessante notar as escolhas de Duchamp como parte de um projeto de seleção.

Essas questões relativas a projetos ressaltam outro aspecto, envolvendo a percepção e a memória nos processos criativos, que nos permite observar esses percursos como redes dinâmicas guiadas por tendências, como rumos ou desejos vagos que se modificam ao longo do tempo. Podemos falar nas tendências como aquilo que descrevemos, anteriormente, “em nome das obras”. As grandes buscas dos artistas agem como direcionadoras dessas escolhas, que povoam todo o percurso criador. Agir com essas tendências é agir livremente, se considerarmos que liberdade é a possibilidade de fazer escolhas entre várias possibilidades. A liberdade não é cerceada; ao contrário, essa possibilidade, praticamente infinita, de se fazer escolhas, seria um espaço de liberdade, tendo as obras em construção como espécie de atratores do processo. A memória e suas materializações preservam aquilo que interessa ao artista e que, conseqüentemente, poderá servir para as futuras obras.

A memória como espaço de liberdade é também discutida por Ecléa Bosi (2003: 31), que explica que “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo”. As escolhas são livres, porém não arbitrárias.

Abordando outro aspecto da relação percepção e memória do processo criativo, Jean-Yves e Marc Tadie (1999) falam da diversidade de linguagens que envolvem as transformações, operadas tanto pela percepção como pela memória. Os autores associam memória com imagens e ressaltam que a lembrança raramente é somente visual ou olfativa ou auditiva: “quando evoco a lembrança do mar – eu o vejo, o sinto e até o escuto”. No entanto, quando os autores tratam da criação artística, de modo mais específico, a inter-relação de linguagens fica ausente. Dizem eles “a partir de suas lembranças os artistas criam, portanto imaginam; isto quer dizer que eles reúnem elementos existentes para os juntar de uma maneira nova: o compositor se serve das notas, das





regras e das lembranças e impressões de harmonia existentes. O pintor de cores, de paisagens, de muitas igrejas vistas para pintar uma só; o escritor de características de personagens encontrados”. No acompanhamento de processos de criação em manifestações artísticas diversas, vemos que o ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico. Isto quer dizer que nos documentos de processo são encontrados registros em diversas linguagens, que passam, quando sentido como necessário para o artista, por traduções ou passagens para outras linguagens. Não podemos deixar de mencionar a importância do desenho nesses registros. Essas anotações visuais aparecem de modo recorrente nos documentos, com grande potencial criador e cumprindo diferentes funções.

O escritor Agualusa (Ubiratan Brasil, 2004), como muitos pesquisadores, olha as lembranças sob outro prisma, que parece ser de grande relevância para abordamos o espaço da subjetividade nos processos criativos. Diz o escritor que “Nós somos aquilo que nos lembramos. Um homem sem memória é um homem sem personalidade”. De modo semelhante, Jean-Yves e Marc Tadie (1999:316), ao discutir as relações entre memória e personalidade, dizem que “a memória nos permite ter uma identidade pessoal: faz o vínculo entre toda a sucessão de eus (mois) que existiu desde nossa concepção até o instante presente”. Essa relação é nomeada por alguns de memória e personalidade, outros de memória e identidade pessoal. Independente das teorias que sustentam a opção por um conceito ou outro, o que nos interessa, em um primeiro momento, é ressaltar esse vínculo do processo de constituição da subjetividade e o da memória. Como já foi mencionado anteriormente, as redes de associações responsáveis pelas lembranças modificam-se ao longo da vida. Isto acontece porque nós nos modificamos e assim altera-se a percepção que temos de nosso passado, mudando nossas lembranças.

Ao discutirmos essas relações entre memória e percepção, compreendemos um pouco mais sobre o processo de criação. Volto a ressaltar que, aqui, enfatizamos os artistas em ação, no entanto, muitos são os estudos que adotam essa abordagem e têm como objetivo o acompanhamento teórico-crítico dos processos de produção de outros processos comunicativos.





Este artigo apresentou um recorte de uma reflexão de natureza mais ampla sobre as redes da criação, que busca construir ferramentas teóricas para uma crítica de processo em contraponto às abordagens teóricas que enfocam os produtos assim como são mostrados publicamente.

### Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge L. (1984). *Conversaciones com Borges*. Buenos Aires: Atlântida.

BOURGEOIS, Louise (1998). *Drawings and observations*. Boston: Bullfinch Press Book.

BOSI, Ecléa (2003) *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial.

BRASIL, Ubiratan (2004) Ficção de Angalusa apodera-se da realidade. *O Estado de S. Paulo: Caderno 2*, 06.07.2004.

CASTRO, A. & GALEANO, G. (org). (2002) *Jornalismo e literatura: A sedução da palavra*. Col. Ensaios Transversais. São Paulo: Escrituras Editora

COLAPIETRO, Vincent (1989) *Peirce's approach to the self: a semiotic perspective on human subjectivity*. New York, State University of New York.

COLOMBO, Fausto. (1991) *Os arquivos imperfeitos: Memória Social e Cultura Eletrônica"*. São Paulo: Perspectiva.

DE FRANCESCHI, Antonio F. (2005) *Às portas do Éden*. Catálogo da exposição Paraíso de Arthur Luiz Piza. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

DUCHAMP, Marcel (1989). *Notas*. Madrid: Editorial Tecnos.

FERREIRA, Jerusa P. (2003) *Armadilhas da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial.

HATOUM, Milton (1996) *Literatura & memória: notas sobre Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

IVO, Ledo (1986) A tendência humana é para o clamor. *O Estado de S. Paulo: Cultura*. 16.3.1986.





- KAFKA, Franz (2003). *Sonhos*. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Iluminuras.
- KLEE, Paul (1990) *Diários*. São Paulo: Martins Fontes.
- KOESTLER, Arthur (1989). *The act of creation*. Middlesex: Penguin Books.
- LORD, James (1998) *Um retrato de Giacometti*. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Iluminuras.
- LOTMAN, Iuri (1998) *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MACHADO, Arlindo (1999) Intervenção na mesa redonda "Situação Atual, Tendências e Desafios da Pós-graduação em Comunicação no Brasil". VIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal de Minas Gerais. (não publicado)
- MUSSO, Pierre (2004). A filosofia da rede. Em Parente, A. (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina.
- MORIN, Edgar (1998). *O método 4: as idéias. Habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulinas.
- \_\_\_\_\_. (2000). *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis.
- PAZ, Octávio (1997). *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- PIGLIA, Ricardo (1990). Piglia discute relação entre literatura e verdade. *Folha de S. Paulo: Letras*. 11.08.1990.
- PIZA, Arthur L. (2005) *Exposição paraíso. Catálogo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- QUINTANA, Mário (1986). Do Caderno H. Em *Isto é*. 16.07.1986.
- SALLES, Cecília A. (1998). *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume.
- TADIÉ, Jean-Yves & TADIÉ, Marc (1999). *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard.
- VALÉRY, Paul (2003). *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify.





VIOLA, Bill (1998). *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*. Cambridge: The MIT Press.

